Une « théologie en images » ?

Laurent Bricault & Francesca Prescendi

« La notion de “théologie en image(s)”, sans contexte pour la préciser, est ambiguë et semble *a priori* doublement disqualifiée pour nourrir une réflexion sur les religions “orientales” des mondes grecs et romains antiques. »[1] D'une part, elle semble renvoyer à la conception d'une élévation progressive du polythéisme vers le monothéisme, un concept opératoire dans le contexte historiographique positiviste de la fin du XIX^e^ siècle et du début du XX^e^ (évolutionniste, diffusionniste et orientaliste). Soucieux de tracer une évolution religieuse et morale, qu'il présente alors comme un progrès, Franz Cumont invente (« sacralise » serait plus juste[2]) la catégorie des « religions orientales » pour appréhender un phénomène qui s'inscrit dans le cadre des mutations religieuses de la fin de l'empire romain, avec comme point de mire le « triomphe » du christianisme. Les « religions orientales » s'opposent alors aux religions païennes traditionnelles au sein desquelles elles se diffusent largement, préparant ainsi la voie du christianisme. Comme l'écrit Corinne Bonnet[3], les « religions orientales » sont donc en quelque sorte la courroie de transmission entre paganisme et christianisme, participant de l'un et de l'autre aux yeux de Franz Cumont. La forme la plus aboutie de la religion serait alors le modèle théologique ; l'absence d'une doctrine expressément formulée reléguerait les religions iconiques au

[1] P. Cordier, V. Huet, « Une ‘théologie’ en images ? Isis et les autres. Introduction », in C. Bonnet, J. Rüpke, P. Scarpi (éd.), *Religions orientales - culti misterici. Neue Perspektiven - nouvelles perspectives - prospettive nuove,* Stuttgart, 2006, (*Potsdamer Altertumswissenschaftliche Beiträge*, 16), p. 65. Nous reprenons ici l'essentiel de cette riche réflexion problématisante.

[2] Cf. dans ce volume les contributions de la première section : *Les « religions orientales » : débat autour d'un concept*.

[3] Cf. C. Bonnet – F. Van Haeperen, *Introduction historiographique*, in F. Cumont, *Les religions orientales dans le paganisme romain*, 5^e^ éd., Turin, 2006.

rang de systèmes par défaut. D'autre part, la formule « théologie en images » qualifie, chez les byzantinistes et les théologiens modernes du christianisme orthodoxe, la nature théologique et la fonction cultuelle de l'icône. Image d'une image et représentation matérielle de l'incarnation, l'icône est à la fois théologie *et* image, et fonctionne comme une « théologie de l'image » ou « en l'image »[4].

Un dialogue de Cicéron et des Épicuriens dans *La nature des dieux* nous a cependant convaincus du bien-fondé de cette notion de « théologie en images » appliquée à l'étude des religions polythéistes de l'Antiquité. Lorsque Cicéron écrit « le dieu est l'effigie de l'homme et son image » (*deus effigies hominis est et imago*)[5], il reprend à son compte et remodèle l'idée épicurienne selon laquelle il y a un lien généalogique entre l'image du divin perçue en rêve – l'image mentale du dieu – et sa représentation plastique. L'origine historique et le caractère contingent de la représentation des dieux, loin de jouer en la défaveur de l'image comme discours sur la nature du divin, fonde, aux yeux du Romain, une véritable théologie de l'image : « Qui a jamais été assez aveugle pour ne pas voir que ces apparences humaines ont été attribuées aux dieux soit par des sages, de propos délibéré, pour détourner des esprits incultes de mauvaises mœurs et les amener à rendre un culte aux dieux, soit par la superstition, pour qu'il y eût des effigies des dieux et qu'en les vénérant, on crût entrer en contact direct avec eux ? Les poètes, les peintres, les artistes ont favorisé cette croyance »[6]. Notons que Cicéron ne s'intéresse aucunement au sentiment religieux ni à la psychologie du croyant. Attentif à fonder en raison l'usage cultuel

[4] P. CORDIER, V. HUET, *l.c.* (n. 1), p. 66.

[5] Cicéron, *La nature des dieux,* 1, 103 (trad. AUVRAY-ASSAYAS).

[6] Cic., *nat.* 1, 77 : *Quis tam caecus in contemplandis rebus unquam fuit, ut non uideret species istas hominum conlatas in deos aut in consilio quodam sapientium, quo facilius animos imperitorum ad deorum cultum a uitae prauitate conuerterent, aut superstitione, ut essent simulacra quae uenerantes deos ipsos se adire crederent ; auxerunt autem haec eadem poetae pictores opifices*. Cf. le commentaire de Cl. AUVRAY-ASSAYAS, « Images mentales et représentations figurées : penser les dieux au I^er^ siècle av. n. è. », in FL. DUPONT, CL. AUVRAY-ASSAYAS (éd.), *Images romaines, Actes de la table ronde* (*Paris, ENS, 24-26 oct. 1996*), Paris, 1998, pp. 299-310 (citation p. 300) : « si l'on veut dégager ce que l'histoire institutionnelle et culturelle a fixé dans l'imaginaire collectif, on constate que les images des dieux sont entièrement déterminées par la conception qu'on se fait de leur fonction : c'est donc le *cultus deorum*, au moyen duquel on invoque protection et assistance, qui fixe les traits caractéristiques des dieux. La représentation de la fonction d'un dieu, en ce qu'elle est indispensable au culte, constitue donc le seul critère, et non pas la beauté, sujette à d'infinies variations et modes ».

de l'image, il ne différencie pas, dans le principe de leur fonctionnement, l'usage des images cultuelles de la *religio* et celui de la *superstitio* : les deux façons d'user des images délivrent, selon des modalités différentes, une connaissance du dieu ou plutôt, les deux instituent entre les fidèles et l'image un face-à-face, des interactions génératrices de connaissance. Les images peuvent parler, et elles délivrent un discours qui n'est pas totalement coupé de son objet : une théologie, au sens où Aristote emploie le terme[7]. D'ailleurs, la nature de l'image n'est pas indifférente. Il s'agit d'effigies humaines, parce qu'elles s'imposent naturellement à l'esprit lorsque tout un chacun rêve des dieux ou cherche à les concevoir. L'exemple n'est pas pris au hasard : il garantit, dans le raisonnement philosophique, la continuité parfaite entre l'image mentale et l'image artéfact. Mais du principe acquis de la figuration plastique des dieux, et parce que, dans le régime de la représentation, les images prennent sens en se différenciant entre elles, il découle que, dans un second temps, toute image est bonne pour figurer les dieux : l'effigie d'un animal dira simplement une *différence* ; l'élaboration esthétique aussi, sur un autre registre.

Même s'il ne vaut pas pour toute l'Antiquité gréco-romaine et reflète un point de vue caractéristique d'un moment de l'histoire tardo-républicaine, cet exemple fait bien ressortir l'écart considérable existant entre la « théologie en images » des paganismes antiques et celle du christianisme orthodoxe. La capacité théologique de l'image orthodoxe renvoie à des référents invariables (le Christ, etc.) et présuppose des autorités textuelles, les Évangiles et la doctrine ; celle dont parle Cicéron, même si elle combine des éléments divers (mythologie, séquences rituelles, etc.), naît et s'actualise dans la situation cultuelle ; ses expressions plastiques sont toujours liées à un milieu culturel, à une époque, voire à un public particulier ; ses référents sont infiniment variables (non seulement il y a d'innombrables dieux, mais chacun d'entre eux est susceptible d'être figuré avec une variété infinie, chaque variante donnant corps à des fonctions différentes du même personnage divin). Entre les façons de faire parler l'image, Cicéron n'établit pas de hiérarchie explicite, parce que ce n'est pas son propos. L'image est commentée, elle est contemplée, sollicitée selon une grande variété de modes opératoires, façons de dire et de faire, agencements, gestes et liturgies, qui développent bel et bien, au moins sous le regard savant et quelque peu distant des philosophes antiques, une théologie dans l'image.

[7] Sur la « théologie d'Aristote », cf. J. PÉPIN, *Idées grecques sur l'homme et sur Dieu*, Paris, 1971 ; M. BASTIT, « La théologie d'Aristote », *Revue de philosophie ancienne*, III, 1997.

Mais, pour nous modernes, la théologie dans les images s'est bien souvent évaporée. Les images se présentent à nous nues, souvent sans contexte, sans mode d'emploi autre que des textes avec lesquels il faut tisser des analogies ; même si nous disposons de sources parallèles, les interprétations que l'on peut établir reposent sur des données fragmentaires, des approximations, des recoupements plus ou moins probables. Ce face-à-face est rendu d'autant plus délicat que les difficultés que tout un chacun éprouve à lire, comprendre et interpréter une image sont inhérentes à la distance obligatoire qui existe en outre entre la figuration et les mots utilisés pour la décrire et l'analyser. L'image se livre d'emblée comme une synthèse composée de signes qui sont autant de référents culturels. La combinaison de ceux-ci permet une lecture polysémique dépendant des acteurs qui la fabriquent, la commandent, la manient, comme des spectateurs (anciens et modernes) et de leur mémoire, ainsi que du type d'objet (de monument), de sa fonction et de son usage, enfin de l'espace dans lequel il prend place.

Pour autant, l'image peut-elle délivrer un ou plusieurs discours sur les dieux, les rites, les cultes, les croyances et les mythes ? Si oui, quelle est leur nature et comment fonctionnent-ils ? Existe-t-il des spécificités orientales de la conception de l'image, de sa fonction et de son traitement ? Comment les images mettent-elles en scène le polythéisme, les rencontres cultuelles ? Peut-on encore dire aujourd'hui, selon la logique cumontienne, que les images en rapport avec des divinités « orientales » et leurs cultes seraient par nature théologiques alors que les images relatives aux divinités et aux rites traditionnels à Rome seraient uniquement descriptives et commémoratives ? Les Romains ne jouent-ils pas plutôt simultanément avec les unes et les autres, les comparant et les différenciant ?

Autant d'interrogations qui ont animé nos débats[8], montrant clairement qu'il ne s'agissait donc pas pour nous, en questionnant le concept de « théologie(s) en images », de simplement chercher à définir les cultes antiques comme des systèmes religieux par défaut à qui il manquerait une doctrine formelle, et dont la doctrine, en l'absence de théologie, devrait être cherchée dans l'iconographie. Notre but était tout autre et de nos discussions, plusieurs idées-forces se sont dégagées :

1) On ne peut questionner une « théologie en images » dans l'absolu, car elle ne peut être présente que dans un contexte spatio-temporel précis dans une communauté déterminée. Ainsi, l' « exotisme » de Dionysos en milieu romain

[8] Cf. C. Bonnet, J. Rüpke, P. Scarpi, *o.c.* (n. 1), pp. 65-178.

est exemplatif. Pour les Romains, Dionysos est l'autre par excellence : l'autre par rapport aux divinités romaines traditionnelles, mais aussi l'autre dans l'ailleurs « oriental » ce qui en fait un « étrange étranger ». Une fresque d'une maison de Lanuvium, d'époque augustéenne, rend visible trois fois Dionysos (Fig. 1) : sous sa forme statuesque – la statue de culte –, sous sa forme mythique – le bébé porté dans le *liknon* – et sous sa forme allégorique – l'enfant, allégorie du myste – ; le cadre renvoie aux paysages idyllo-sacrés et participe d'un imaginaire renvoyant à un passé lointain et mythique. L'inscription en grec placée sous la statue du dieu joue le rôle de trait d'union entre celle-ci et la scène d'initiation instituant une identité entre la statue et le bébé. L'autre est donc un hellénisme imaginaire auquel participent les inscriptions, ce que confirme le décor de la villa Farnésine à Rome. Celui-ci est extrêmement riche et joue en permanence avec deux Orients, le grec et l'égyptien : Dionysos et Aphrodite sont mis en avant dans un cadre-tableau alors qu'Isis et Ammon sont peints à même le fond ou encore sous forme d'hermès. La différence de traitement peut être expliquée par la période à laquelle la décoration a été réalisée, l'Égypte venant d'être conquise. La confrontation des imaginaires « orientaux » dans les images, à l'époque d'Auguste, accorde la primauté à l'« Orient grec » aux dépends de l'« Orient égyptien ».

2) Les référents stylistiques, iconographiques et religieux ainsi que leurs modifications et mutations jouent en permanence avec la question des identités simultanées, le même et l'autre, l'imaginaire de l'autre et de soi-même. Les circuits de diffusion d'images posent entre autres le problème de la « contamination » ou de l'hybridité d'une image. C'est ce que montre par exemple l'analyse de la figure d'Isis, ou encore de Jupiter Dolichenus.

Isis, ou plutôt ses images, se transforment non seulement au fil des temps, en raison des influences subies par l'Égypte, mais aussi en vertu des espaces où elle s'implante. La polysémie des référents imagés associant Isis à d'autres divinités rend possible, pour le spectateur grec ou romain, une appréhension immédiate non pas tant d'un quelconque syncrétisme religieux, mais bien plutôt des différentes facettes de la divinité égyptienne, puisque son image présente à la fois des caractéristiques de l'« autre », l'égyptienne, et de la « même », qu'il s'agisse d'une Artémis, d'une Aphrodite, d'une Tychè, etc. (Fig. 2-3) Mais attention, l'« autre » non plus n'est pas toujours identique : ainsi, par exemple, à l'époque hellénistique, dans le monde grec, il se marque par la présence du *basileion* (sur des stèles, des monnaies) (Fig. 4), alors qu'à l'époque impériale, dans l'ensemble du monde romain, c'est le sistre qui joue désormais ce rôle d'identifiant, révélant ainsi les influences réciproques des cultures et l'importance de la codi-

fication des valeurs dans chaque culture (Fig. 5). Ce jeu d'identités multiples permis par la nature polysémique de l'image doit d'ailleurs pouvoir se lire comme l'équivalent des nombreuses épiclèses et épithètes d'Isis. Pour autant, il ne faudrait pas croire que l'écrit au sein ou à côté d'une image est juste une légende de l'image, pas plus d'ailleurs que l'image n'est une illustration de l'écrit. Les informations que les deux délivrent sont d'un ordre différent, mais complémentaire car ils témoignent d'une même *koinè* cultuelle.

Dans le cas de Jupiter Dolichenus, l'iconographie spécifique du dieu est le fruit d'une superposition des images de l'ancien dieu de Commagène et d'un *imperator* romain avec son fameux *paludamentum*, créant ainsi un dieu militaire capable d'assurer une *salus* cosmique, un dieu *omnipotens* et *aeternus* veillant sur le *cosmos* dont il est le *conseruator*, faisant de lui un dieu *praestantissimus* (Fig. 6).

Pour analyser ces processus évolutifs et les expressions figurées qu'ils revêtent, sans doute est-il désormais préférable de laisser de côté le terme si controversé de syncrétisme – qu'il soit de juxtaposition, d'association, de superposition, d'emprunt d'images ou d'attributs – et convient-il davantage de parler de la « coexistence d'images polysémiques », telle ou telle étant privilégiée par tel ou tel milieu en fonction de sa culture, de ses croyances ou des références qui sont les siennes. La construction d'images mixtes doit pouvoir souvent s'expliquer par l'identité des groupes concernés par celles-ci. Dans le culte mithriaque, la variété des choix visuels, certain groupe choisissant de faire représenter tel épisode de la vie du dieu tandis qu'un autre groupe de mithraïstes fait un choix différent, illustre parfaitement la pluralité coexistante de sensibilités culturelles différentes exprimées par des groupes précis, ce qui est typique des polythéismes (Fig. 7-8). Cette diversité transparaît parfois au sein d'un même sanctuaire, comme le montre celui d'Isis à Pétra.

3) De ce fait, la question du support de l'image dans la construction de son rapport au sacré et de la relation qu'elle crée entre les dédicants, les prêtres, les mystes, les citoyens et les divinités ne doit pas être négligée, comme le montrent bien, par exemple, les fameux triangles dolichéniens, aux scènes relativement stéréotypées, mettant en place une vision cosmogonique du dieu selon une iconographie qui s'inscrit dans la logique dialectique des qualités mêmes de Jupiter Dolichenus : Apollon citharède renvoie à ses dispositions oraculaires ; Salus, Asclépios et Hygie, les Castors mettent en scène ses capacités de protection, le fait qu'il est *conseruator* du monde par sa *stabilitas* intrinsèque. La présence d'autres divinités – généralement ordonnée par Jupiter Dolichenus lui-même – permet aux dédicants de déclarer leur fidélité au dieu tout-puissant, *optimus maximus* (Fig. 9).

4) L'anthropomorphisme ou non des divinités dans les images est bien sûr au cœur des manipulations et mises en scènes possibles dans l'image et autour de l'image. L'image est spectacle et support de spectacle rituel. L'analyse de ces mises en scène ne semble possible qu'au travers de sources littéraires qu'il s'agit de replacer dans leur cadre, tel le fameux texte de Sénèque sur la superstition[9]. Il faut souligner toutefois la rareté des sources mentionnant des rites mettant en scène les images de culte et paradoxalement l'importance des occurrences des cultes « orientaux » parmi eux. Si l'on prend l'exemple bien documenté de la toilette des dieux, la signification des gestes rituels là encore ne peut être saisie que dans un contexte bien précis. Ainsi la *lavatio* de la Mère des dieux commémore simultanément le mythe phrygien – la fin du deuil après la mort d'Attis – et le bain littéral de la statue lors de son arrivée à Rome en 204 av. J.-C.[10] Le bain de Vénus Verticordia diffère profondément parce qu'il est doublé de celui des matrones ce qui rend spectaculaires et mimétiques les mises en scènes. En outre, il est confié à un groupe – « aux femmes et aux jeunes filles du Latium »[11] – et non aux prêtres spécialisés comme c'est le cas pour Magna Mater ou encore Isis. Une quelconque influence orientale sur les cultes publics romains est de fait difficilement perceptible et correspond probablement à une fausse question. Si, de fait, les cultes « orientaux » et leurs images semblent témoigner d'une « émotivité », de mises en scène différentes de celles exprimées dans les cultes et les images traditionnels de Rome, on ne peut cependant parler d'une « émotivité » plus forte[12]. Les échos « orientaux » de certains rites seraient plutôt à comprendre comme un signe de l'adaptation des cultes « orientaux » aux pratiques romaines.

5) Enfin, il faut tenir compte du rapport entre l'image et le mythe, comme le montre bien l'iconographie mithriaque. La présence des autels représentant des épisodes du mythe de Mithra (tauroctonie, mais aussi pétrogenèse, chasse et capture du taureau, relations avec d'autres dieux, etc.) indique clairement que, dans le cadre de ce culte, le support figuratif véhiculait des informations importantes sur la vie et la nature du dieu. Ces images étaient visibles par les

[9] Cf. S. ESTIENNE, « Images et culte : pratiques 'romaines' / Influences 'orientales' », in C. BONNET, J. RÜPKE, P. SCARPI, *o.c.* (n. 1), pp. 147-158.
[10] Ovide, *Fastes*, 4, 337-340.
[11] Ovide, *Fastes*, 4, 133-140.
[12] Sur cet aspect cf. Ph. BORGEAUD, « Rites et émotions. Considérations sur les mystères », in J. SCHEID (éd.), *Rites et croyances dans les religions du monde romain*, Vandoeuvres-Genève, Fondation Hardt, 2007, (Entretiens sur l'Antiquité classique 53), pp. 189-229.

adeptes lorsqu'ils participaient aux cérémonies dans les *mithrea*. L'existence d'autels pivotants (par exemple *CIMRM* 1137) figurant la tauroctonie d'un côté, le banquet de Mithra et Sol de l'autre, laisse à penser que l'on choisissait une scène plutôt qu'une autre pour une cérémonie spécifique, ou, peut-être, que l'on changeait de scène pendant l'accomplissement du rite même. Les images de Mithra marquent ainsi de façon significative le lieu dans lequel se déroule le rite. Pourtant, il serait faux de considérer que le rôle de ces images est fondamentalement différent de celui attribué aux statues ou aux peintures qui ornent les temples des autres divinités. Les images dans les *mithrea* ne diffèrent pas de celles des autres lieux de culte par leur statut (les unes plus sacrées ou plus doctrinales que les autres), mais bien par leur portée narrative (Fig. 10). Les images illustrant le mythe de Mithra utilisent un code de communication plus explicite : les plus importants cycles d'épisodes relatifs au mythe mithriaque, tels qu'on les retrouve par exemple sur les bas-reliefs de Neuenheim (*CIMRM* 1283) ou d'Osterbrücken (*CIMRM* 1292), sont comparables aux photogrammes d'un film muet ou à une bande dessinée dépourvue de bulles : ils informent le public sur le mythe divin.

Université de Toulouse II – Le Mirail
bricault@univ-tlse2.fr

Université de Genève
Francesca.Prescendi@unige.ch

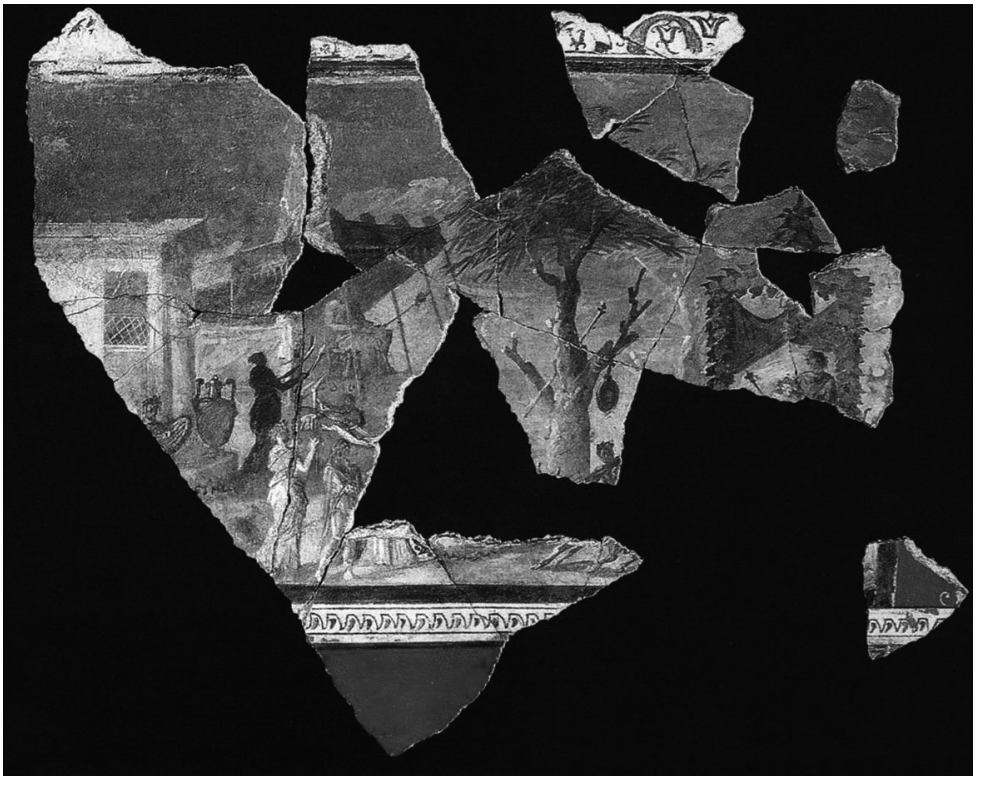

Fig. 1 : Fresque d'une maison de Lanuvium, d'époque augustéenne, avec triple Dionysos.

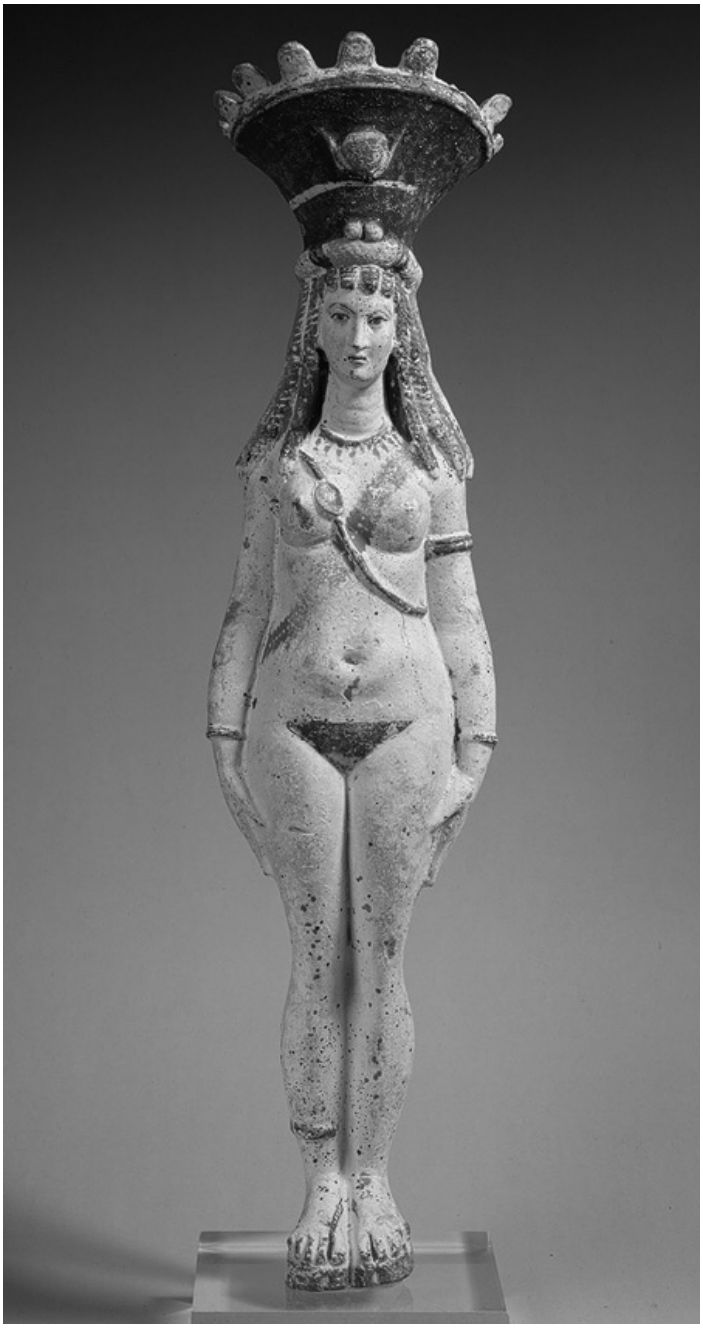

Fig. 2 : Isis-Aphrodite. Figurine de terre cuite égyptienne. II^{e}-III^{e} siècle apr. J.-C. New York Metropolitan Museum, n° inv. 1991.76.

Fig. 3 : Statuette de bronze d'Isis-Fortuna. I^er^-II^e^ siècle apr. J.-C. A. De Ridder, *Collection De Clercq*, III. Les bronzes, Paris 1905, n° 309.

Fig. 4 : *Basileion*. Monnaie d'argent de Myndos, en Carie. Coll. privée.

Fig. 5 : Bas-relief funéraire de Rome. Ca. 40 apr. J.-C. Museo nazionale romano, Rome, Sala II n° inv. 196633. *RICIS* 501/0160.

Fig. 6 : Bas-relief de Heddernheim – Nida. Wiesbaden, Städtisches Museum, n° inv. 67775. M. Hörig, E. Schwertheim, *Corpus Cultus Iovis Dolicheni (CCID)*, Leyde, 1987, n° 512, pl. 108.

Fig. 7 : Stèle biface de Fiano Romano. III^{e} siècle apr. J.-C. Musée du Louvre, R. Turcan, *Mithra et le mithriacisme*, Paris, 1993, pl. 12a (revers).

Fig. 8 : Fresque de Marino, Rome. C. Pavia, *Guida dei Mitrei di Roma*, Roma 1999.

Fig. 9: Bas-relief de Rome, Dolichenum de l'Aventin. Roma, Musei Capitolini, n° inv. 9750. M. Hörig, E. Schwertheim, *Corpus Cultus Iovis Dolicheni (CCID)*, Leyde 1987, n° 386, pl. 87.

Fig. 10 : Stèle biface de Dieburg. Kreismuseum, n° inv. 220/52. M. J. Vermaseren, *CIMRM*-2, Leyde 1960, fig. 323, Mon. 1247 ; R. Turcan, *Mithra et le mithriacisme*, Paris, 1993, pl. 6-7 (revers).